This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

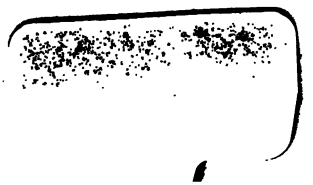
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

49. 243.



Ueber Thier-Symbolik

und

das Symbol des Löwen

in der christlichen Kunst.

Eine archäologische Abhandlung

von

Dr. Gustav Heider,

corr. Mitgliede des Thüringisch-Sächsischen Vereins für Erforschung des vaterl. Alterthums zu Halle.

Wien.

Verlag von Carl Gerold.

1849.

BIBLIOTHECA BODLEIANA

Die vorliegende Abhandlung war bestimmt, einen Theil einer zur Herausgabe vorbereiteten kunsthistorischen Arbeit über die romanische Kirche zu Schöngrabern und ihre Skulpturwerke zu bilden. Aber die große Theilnahme an den Bewegungen und der Gestaltung unserer Gegenwart hat das Interesse für eine Wissenschaft, die sich ausschließlich mit der Vergangenheit beschäftiget, nothwendig in den Hintergrund gedrängt. Aus diesem Grunde mußte die Herausgabe verschoben werden.

Möge vorläufig diese kleine Schrift als Probe der Behandlung eines für die mittelalterliche Kunst und Archäologie im hohen Grade merkwürdigen, vaterländischen Bauwerkes freundlich aufgenommen werden.

Wie es so häufig geschieht, daß man über die Forschungen nach dem Fremden und Fernen das Zunächstliegende nicht beachtet, so erging es auch bis in die letzten Jahrzehende der Archäologie des Mittelalters. Und doch ist dieß keine todte, keine entbehrliche Wissenschaft; ihre Aufgabe, sollte man glauben, sei so wichtig und in ihren Resultaten in so innigem Zusammenhange mit den übrigen historischen Forschungen über das Mittelalter, daß dafür ein lebhaftes Interesse wach gehalten werden müßte. Daß dieß nicht erfolgte, daß vielmehr diese Wissenschaft noch so sehr in ihrer Kindheit ruht, daß sie kaum in ihrer äußeren Anordnung auf diesen Namen Anspruch machen kann, scheint in einem eigenen Zuge der Geister zu beruhen, welcher sie bestimmt, erst dann einen Gegenstand der Forschung zu unterziehen, wenn bereits die lebendigen Fasern, mit welchen er in der Gegenwart wurzelt, abgeschnitten sind, und er selbst dem Bewußtsein als ein Fremdes, Gleichgültiges gegenübersteht. Wie wäre es sonst zu erklären, daß, um die Hieroglyfen der ägyptischen Kunstdenkmale zu erklären, eine solche Menge Fleiß, Scharfsinn, ja Genialität aufgewendet wurde, während man neben sich auf den christlichen Monumenten eine nicht minder große Zahl Hieroglyfen hat, die ihrer endlichen Lösung entgegenharren [1]).

---

[1]) Wer stimmt nicht den Worten des geistreichen Verfassers der christlichen Kunstsymbolik (Frankf. a. M. 1839. S. VI) bei, wenn er, über die Theilnahmslosigkeit des wissenschaftlichen Publikums an unseren christlichen Alterthümern sich in folgender Weise äußert: „Sprechen wir es offen aus, das heidnische Alterthum steht uns näher, es ist uns verständlicher, als unsere christliche Vergangenheit; und das, was

Fast scheint es, daß man nur der Erschöpfung der Kräfte auf anderen wissenschaftlichen Gebieten das, wenn auch noch geringe Interesse verdanke, welches der mittelalterlichen Archäologie zugewendet wurde. Wenigstens die griechische und römische Alterthumskunde hat sich bereits in ihren Forschungen bis in das Einzelnste versenkt, und auch dieses mit einer Begeisterung und Liebe durchforscht, die eben nur durch den Zusammenhang dieses Einzelnen mit einem großen Ehrfurcht gebietenden Ganzen wach gehalten werden kann. Dieser Liebe und Begeisterung gegenüber wirkt die Kälte um so empfindlicher, mit welcher unser Mittelalter bisher behandelt wurde. Ich wüßte kaum Ein Kunstdenkmal der griechischen und römischen Welt, dessen Deutung nicht die besten Kräfte in Thätigkeit versetzte, und wenige, die nicht richtig gedeutet wären. Fast das Umgekehrte läßt sich und leider ohne Uebertreibung von jenen christlichen Kunstdenkmalen sagen, welche überhaupt einer Deutung bedürfen. Und doch ist der christliche Glaube, aus dem diese Denkmale hervorgingen, und in welchem sie auch ihre Erklärung zu suchen haben, noch der Glaube der civilisirten Welt, und noch finden sich in der Mehrzahl der Bevölkerung vielfache Anklänge an Sagen, Mythen, frühere Sitten und Gebräuche, die mit in die Gestaltung der Kunstdenkmale einflossen, und daher auch für ihre Deutung von Wichtigkeit sind.

Aber nicht bloß mangelndes Interesse für diesen Gegenstand hat bisher einer tieferen Auffassung desselben im Wege gestanden, man will sogar dieser Wissenschaft ihren Boden entziehen und einem großen Theile der mittelalterlichen Kunstgestaltungen geradezu jene Bedeutung ableugnen, zu deren Erforschung wir die Kräfte in Anspruch genommen wünschen. Dieß gilt vor Allem von den

---

aus christlicher Sinnesart hervorgegangen, ist uns fremder, als jene Productionen der Griechen und Römer, zu denen wir Massen von antiquarischen und mythologischen Kenntnissen mit herzubringen. Eben dadurch fühlen wir uns heimisch unter ihnen. Wir verstehen diese fremde Sprache besser. Die Sprache unserer Heimat, unserer Jugend schlägt unerquicklich an unser Ohr".

Thiergestaltungen, welche wir auf mittelalterlichen Kirchen in Stein und Farbe, und in den Miniaturen mit jener Zartheit und Liebe gebildet sehen, die ihnen so eigenthümlich ist. Diese nun stellt man hin als bloße Erzeugnisse einer verkehrten Künstlerlaune, als die phantastischen Ausgeburten einer bildnerischen Willkür, die mit der Kirche und ihrem Glauben durchaus nichts gemein haben sollen, und nur als unverstandene Nachahmungen antiker Gebilde, oder als Ornamente, wenn gleich gänzlich unpassende, anzusehen sind.

Dieses Urtheil hört man nicht nur von Laien, welche sich den Mühen der Forschung durch einen fertigen Ausspruch entziehen, sondern auch von Männern der Kunstwissenschaft, denen es sonst mit ihren Studien strenger Ernst ist. Wir müssen daher nach einem Grunde forschen, dessen Gewicht solchen Behauptungen hinlänglich zur Rechtfertigung dienen könne.

Diesen glauben wir vor Allem in einer Stelle aus den Schriften des heiligen Bernhard von Clairvaux (nämlich in seiner Apol.ad Guillelm. Abbat.)[1]) zu finden. Er eifert nämlich gegen unsere mittelalterliche Symbolik in folgender Weise:

„Ceterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas et formosa deformitas? Quid ibi immundae *simiae?* quid feri *leones?* quid monstruosi *Centauri?* quid *semi-homines?* quid maculosae *tigrides?* quid *milites pugnantes?* quid *venatores tubicinantes?* Videas sub uno capite multa corpora et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meti-

[1]) Cap. XII. edit, Bened. pag. 545.

dando. Proh Deo! si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?“

Allerdings nun ist diese Stimme um so mehr zu beachten, da Bernhard von Clairvaux (1091 bis 1153) unmittelbar in jener Zeit lebte, welcher ein großer Theil jener Bauten, die wir in dem Umkreis unserer Forschungen zu ziehen haben, sein Entstehen verdankt, und es sich nicht erwarten läßt, daß einem Manne, der durch seine gelehrten Forschungen die ganze damalige Kirchenwissenschaft, so wie durch sein frisches Eingreifen das bereits ausartende und absterbende Leben der Kirche und der Klöster beherrschte, der Sinn der symbolischen Vorstellungen, wenn anders ein solcher ausgesprochen wurde, sollte unbekannt geblieben sein.

Läßt sich aber auch diese Stimme nicht wegläugnen, so dürfte doch ein gewisses Maß bei Anwendung derselben zu bewahren sein, wodurch das Gewicht derselben sehr geschwächt und den Gegnern der christlichen Symbolik die Waffe entwunden wird.

Zuvörderst sehen wir aus den Worten der angeführten Stelle, daß Bernhards Unwille sich vorzüglich nur gegen die Anwendung der antiken Gebilde auf christlichen Bauten richtet; er läugnet nicht, daß ihnen irgend eine Bedeutung zu Grunde liege, aber er tadelt es heftig, daß die christliche Kirche ihre Geheimnisse und Glaubenssätze im Gewande heidnischer Vorstellungen ihren Gläubigen vorführe. Dieses sein Bestreben, die Kirche auch äußerlich von dem Heidenthume gänzlich zu emancipiren, steht im genauen Zusammenhange mit seinem übrigen Streben: gegenüber der gefallenen Mönchszucht und den Sitten seines Jahrhunderts auf Unabhängigkeit der Kirche und auf Wiederbelebung ihrer alten Disciplin zu dringen[1]). Letzteres sprach er vorzüglich in seiner Apologia ad Guillelmum Abbatem aus, welcher unsere Stelle entnommen ist, und wodurch er die in ihrer Sitte gesunkenen Cluniacenser zu bestimmen suchte, ihr Kloster und ihr Leben zu reformiren.

Auch trifft der Vorwurf der angeführten Stelle eben nur die Klostergeistlichen, weil zu den Zeiten des h. Bernhard noch die

[1]) Aschenbach: Kirchenlexikon. Frankf. a. M. 1847. I. S. 668.

ganze Baukunst in den Händen der Priester und zwar vorzüglich der zusammenlebenden Mönche lag[1]); von diesen also mußten jene Vorstellungen ausgehen, gegen welche der h. Bernhard eiferte. Es ist aber durchaus nicht anzunehmen, daß Mönche, selbst wenn das Klosterband, welches sie zu einem Ganzen fügte, gelockert, und in dem innern Leben der Mönche manche Mißbräuche eingeschlichen waren, ganz sinnlose Vorstellungen und bloße Nachahmungen heidnischer Gebilde auf den von ihnen gebauten Kirchen sollten angebracht haben.

Dagegen spricht auch das ganz gleiche Vorkommen dieser Vorstellungen auf den Kirchenbauten und kirchlichen Geräthen, welche in dieser Periode entstanden, was nicht möglich wäre, wenn das bloße persönliche Belieben, oder eine bildnerische Willkürlichkeit den Meißel geführt hätte.

Dagegen spricht ferner die Sorgfalt, welche die Kirche selbst auf die Ueberwachung dieser äußerlichen Sinnbilder verwendete, eine Sorgfalt, welche alles aus dem Wege räumte, was in irgend einer Beziehung zu dem Heidenthume, oder zu den Irrlehren der Sekten stand. „Tief aus dem Grunde, so verordnet das Concil von Nantes im 20. Canon, sollen dergleichen Steine gerissen, und geworfen werden an Orte, wo sie nie wieder von ihren Verehrern aufgefunden werden können[2])."

Dagegen endlich können wir aber auch ganz bestimmte Beweise, und zwar glücklicher Weise von einem Zeitgenossen des heiligen Bernhard selbst, dem Abte Suger von St. Denis anführen. Dieser nämlich ließ auf den nach seiner Angabe gefertigten Glasfenstern symbolische Vorstellungen, und unter diesen auch einige der vom h. Bernhard so heftig gerügten Thiersymbole, wie z. B. den Löwen anbringen[3]) und gibt in Worten, die unterhalb der

[1]) Kreuser: Kölner Dombriefe. Berlin 1844. S. 126—217.

[2]) Lapides quoque, quos daemonum ludificationibus decepti venerantur, ubi et vota vovent et deferunt, funditus effodiantur, atque in tali loco projiciantur, ubi nunquam a cultoribus suis inveniri possint. Siehe P. Selvatico: Intorno alla Symbolica figurativa. Venezia 1846. pag. 6.

[3]) Didron. Histoire de Dieu. Paris 1843. pag. 58.

Vorstellungen angebracht waren, ganz bestimmt den Sinn derselben und den Bezug, in welchen sie zu christlichen Glaubenssätzen stehen. Dieß konnte dem h. Bernhard ebenso wenig unbekannt geblieben sein, und sein Eifer daher nur gegen die Art und Weise, wie die damalige Kunst christliche Ideen versinnlichte, nicht aber überhaupt gegen jede Bedeutung solcher symbolischen Vorstellungen gerichtet sein.

Von Wichtigkeit für unsere Betrachtung ist es auch, daß der h. Bernhard ein großer Verehrer des h. Augustinus war, und in seinen Schriften eine genaue Bekanntschaft und eine besondere Vorliebe für dessen Werke kund gibt. Augustinus aber war ein Symboliker bis in das Einzelnste; ihm war fast jeder Gedanke und jede That des neuen Testaments vorbedeutet und bereits verkörpert (symbolisirt) in den Schriften des alten Bundes, und seine Werke sind eben aus diesem Grunde für die Symbolik mittelalterlicher Gebilde eine reiche Fundgrube geistreicher Bezüge. Dieser Symbolik blieb auch der h. Bernhard nicht fremd, nur gestaltete sie sich bei ihm zu einer tiefsinnigen, und in ihrer Reinheit seltenen Mystik, welche eben in ihrer Geistigkeit sich von allen äußeren Symbolen entfremdete.

Eine ebenso irrige Meinung ist es, die symbolischen Gebilde aus gewissen Geheimlehren und mystischen Anschauungen der mittelalterlichen Steinmetzhütten ableiten zu wollen. Denn es waren, wie schon erwähnt, die ersten Kirchenbaumeister die Mönche selbst, und zwar nicht nur Bauleiter im heutigen Sinne des Wortes, sondern sie besorgten auch zum größten Theile das ganze handwerksmäßige Geschäft des Baues, es gab also damals noch keine eigenen Steinmetzen. Erst gegen das Ende des 12. Jahrhunderts treffen wir vereinzelte Spuren von Steinmetzverbrüderungen[1]) und wie diese in ihrer Gliederung ein Abbild der

[1]) Gally Knight: Ueber die Entwicklung der Architektur vom 10—14. Jahrhundert unter den Normannen. Leipzig 1841. S. 90. — Uebrigens weist das häufige Vorkommen von Steinmetzzeichen auch schon auf den romanischen Bauten auf eine geordnete Ver-

Klosterbruderschaften gaben, so sind sie auch der Natur der Sache nach aus ihnen hervorgegangen; es vererbte sich in ihnen nur das bereits Begonnene und Entwickelte, und dieß war nichts Ausschließliches, nichts Mystisches, sondern der Allen bekannte Glaube der damaligen Welt. Und wie tief dieser lebendige Glaube die christliche Welt durchdrungen hatte, beweisen die Kreuzzüge, welche die Blüthe eines ganzen Welttheils an ferne Gestade zum Grabe des Erlösers führten[1]).

Man kann sogar behaupten, daß von dem Zeitpunkte an, wo die Kirchenbaukunst in die Hände der Laien überging, und wo mit der Entwicklung und dem großartigen Aufschwunge des Städtelebens auch jene herrlichen gothischen Bauten ins Dasein

---

bindung der mönchischen Werkleute. Ich habe eine Anzahl solcher Steinmetzzeichen von Bauten des 11. und 12. Jahrhunderts in Oesterreich gesammelt.

[1]) Selvatico P.: Intorno alla Simbolica figurativa ornamentale nelle chiese christiane del medio evo. Venezia 1846, pag. 33 kommt nach vorausgegangener Untersuchung auf den Schluß, daß der größte Theil der Thiergestaltungen, die man auf den Kapitälen und Fresken der Kirchen vom 9. bis 12. Jahrhundert sieht, weder Symbole der gnostischen Irrlehren, noch Darstellungen des Odin-Cultus, noch streng heilige Embleme, noch auch Ausgeburten bloßer Künstlerlaune seien, sondern entweder Nachahmungen der antik-römischen oder der römisch-christlichen Baukunst, oder der zum Schmuck der Kirchen bestimmten phantastischen Drapperien. — Man sieht, daß mit diesem Ausspruche der Symbolik noch immer ein weiter Spielraum gegönnt war, um so mehr, da thatsächlich über bloße Nachahmungen hinausgegangen wurde, und die Symbolik dieses Zeitraumes ihre eigene Entwicklung und Erweiterung hatte. Es ist daher jedenfalls irrig, wenn Selvatico weiterhin die Thier-Symbolik dieser Zeit bloß auf die Evangelistenthiere, auf einige Scenen, die auf die Unsterblichkeit der Seele und auf die Versuchungen des Bösen Bezug haben, auf die Darstellungen der Monate und endlich auf die Löwen und Greifen, welche die Säulen der Kirchen tragen, beschränkt wissen will.

gerufen wurden, welche noch heute den Beschauer mit dem tiefen Ernste einer vollendeten Kunstschöpfung erfüllen, sich die frühere Symbolik nach und nach verlor, und an deren Stelle mehr die historische Auffassung der testamentlichen Begebenheiten trat, wie dieß auch dem gehobenen Zeitbewußtsein angemessen war. Daß dieß nicht plötzlich eintrat, sondern in Abstufungen und Uebergängen, versteht sich von selbst, und es soll damit keineswegs geläugnet werden, daß auch die Gebilde dieser Zeit oft eine tiefe Symbolik durchdrang, aber doch war im Ganzen der Charakter der Symbolik ein anderer geworden und im Allgemeinen kann man die romanische Kunstperiode als jene bezeichnen, in welcher die Symbolik überwiegend war. Mit der Verweltlichung der Kunst, die aber noch kein Lostrennen von der Kirche und ihrem Glauben war, wurde natürlich der Phantasie des Künstlers ein freierer Spielraum gegeben, und es war ihm gegönnt, an die Stelle überkommener Typen und Traditionen, wobei die Individualität ausgeschlossen, oder doch beschränkt blieb, seine eigene Auffassung, sein eigenes Schaffen treten zu lassen.

Wohl mag aber in späterer Zeit mit dem Sinne und der Vorliebe für die frühere Symbolik auch das Verständniß derselben verloren gegangen sein. Weltliche Zustände und Begebenheiten flossen häufig in kirchliche Bildungen hinüber, und schon ersetzte sich die absterbende Tiefe symbolischer Auffassung durch Aeußerlichkeiten, die dem Gegenstande seiner Natur nach selbst fremd und gleichgültig blieben. Wir erinnern zur Bestätigung des Gesagten nur beispielsweise an jene Symbolik, wie sie sich auf einem Bilde vom Jahre 1424 in der Nikolauskirche zu Göttingen [1])

[1]) „Gott Vater erscheint und unter ihm die vier Evangelisten als Engel; allein sie zeichnen sich dadurch von einander aus, daß der eine einen Adlerkopf, der andere einen Ochsenkopf und der dritte einen Löwenkopf hat. Jeder von ihnen schüttet ein Gefäß aus, woraus Zettel hinabfallen, worauf die Anfangsworte ihrer Evangelien verzeichnet sind. Diese Zettel fallen in eine Mehl- oder Handmühle, welche vermittelst einer eisernen Stange von den zwölf

ausgesprochen findet, wo die Aeußerlichkeit und Zufälligkeit der Auffassung bereits bis an die Gränze des Lächerlichen hinausgerückt erscheint, während der Charakter der Symbolik der romanischen Kunst eben in einer in hergebrachten Traditionen und Glaubenssätzen vermittelten Angemessenheit des Symbols zum Gegenstande beruht.

Es wird uns daher keineswegs befremden, oder in unserem Urtheile bestimmen, wenn spätere Stimmen, denen bereits das richtige Verständniß mangelt, sich über die symbolischen Darstellungen und ihre Dunkelheiten tadelnd aussprechen, und wir werden es, bei der größeren Freiheit und Willkür des Schaffens, besonders zu einer Zeit, wo bereits der kirchliche Glaube aus dem Mittelpunkte des Lebens und Gestaltens hinaus gerückt war, erklärlich, ja sogar nothwendig finden, daß Stimmen laut werden, welche sich über das Hereinbeziehen weltlicher und oft zu weltlicher Zustände in kirchliche Gestaltungen bitter beklagen und sie als der Kirche, zu deren Verherrlichung sie dienen sollen, unwürdig mit Recht zurückweisen.

Merkwürdig in dieser Beziehung ist eine Aeußerung des Angelus Rumplerus, Abtes von Formbach in Bayern, welcher die Annalen dieser Abtei um 1504 schrieb und 1513 starb. Darin findet sich folgende Stelle [1]):

Aposteln in Bewegung gesetzt wird. Sechs Apostel arbeiten an der einen, sechs an der anderen Seite. Aus der Mühle geht ein Zettel hervor, worauf die Worte:

Et deus erat v̄bv

geschrieben sind, und aus der Oeffnung am untern Boden derselben kommt von neuem ein Zettel mit der Inschrift heraus:

Et v̄bm̄ caro ft̄m. ē.

Diesen zweiten Zettel empfängt ein Kelch, worin sich zugleich Christus als Kind befindet, und der von einem Pabst, Erzbischofe, Bischofe und Cardinal emporgehalten wird."

Fiorillo J. D.: Kleine Schriften artistischen Inhalts. Göttingen 1803. I. S. 351. c.)

[1]) Pez: Thesaurus anecd. tom. I. pag. 478—479.

gerufen wurden, welche noch heute den Beschauer mit dem tiefen Ernste einer vollendeten Kunstschöpfung erfüllen, sich die frühere Symbolik nach und nach verlor, und an deren Stelle mehr die historische Auffassung der testamentlichen Begebenheiten trat, wie dieß auch dem gehobenen Zeitbewußtsein angemessen war. Daß dieß nicht plötzlich eintrat, sondern in Abstufungen und Uebergängen, versteht sich von selbst, und es soll damit keineswegs geläugnet werden, daß auch die Gebilde dieser Zeit oft eine tiefe Symbolik durchdrang, aber doch war im Ganzen der Charakter der Symbolik ein anderer geworden und im Allgemeinen kann man die romanische Kunstperiode als jene bezeichnen, in welcher die Symbolik überwiegend war. Mit der Verweltlichung der Kunst, die aber noch kein Lostrennen von der Kirche und ihrem Glauben war, wurde natürlich der Phantasie des Künstlers ein freierer Spielraum gegeben, und es war ihm gegönnt, an die Stelle überkommener Typen und Traditionen, wobei die Individualität ausgeschlossen, oder doch beschränkt blieb, seine eigene Auffassung, sein eigenes Schaffen treten zu lassen.

Wohl mag aber in späterer Zeit mit dem Sinne und der Vorliebe für die frühere Symbolik auch das Verständniß derselben verloren gegangen sein. Weltliche Zustände und Begebenheiten flossen häufig in kirchliche Bildungen hinüber, und schon ersetzte sich die absterbende Tiefe symbolischer Auffassung durch Aeußerlichkeiten, die dem Gegenstande seiner Natur nach selbst fremd und gleichgültig blieben. Wir erinnern zur Bestätigung des Gesagten nur beispielsweise an jene Symbolik, wie sie sich auf einem Bilde vom Jahre 1424 in der Nikolauskirche zu Göttingen [1])

[1]) „Gott Vater erscheint und unter ihm die vier Evangelisten als Engel; allein sie zeichnen sich dadurch von einander aus, daß der eine einen Adlerkopf, der andere einen Ochsenkopf und der dritte einen Löwenkopf hat. Jeder von ihnen schüttet ein Gefäß aus, woraus Zettel hinabfallen, worauf die Anfangsworte ihrer Evangelien verzeichnet sind. Diese Zettel fallen in eine Mehl- oder Handmühle, welche vermittelst einer eisernen Stange von den zwölf

ausgesprochen findet, wo die Aeußerlichkeit und Zufälligkeit der Auffassung bereits bis an die Gränze des Lächerlichen hinausgerückt erscheint, während der Charakter der Symbolik der romanischen Kunst eben in einer in hergebrachten Traditionen und Glaubenssätzen vermittelten Angemessenheit des Symbols zum Gegenstande beruht.

Es wird uns daher keineswegs befremden, oder in unserem Urtheile bestimmen, wenn spätere Stimmen, denen bereits das richtige Verständniß mangelt, sich über die symbolischen Darstellungen und ihre Dunkelheiten tadelnd aussprechen, und wir werden es, bei der größeren Freiheit und Willkür des Schaffens, besonders zu einer Zeit, wo bereits der kirchliche Glaube aus dem Mittelpunkte des Lebens und Gestaltens hinaus gerückt war, erklärlich, ja sogar nothwendig finden, daß Stimmen laut werden, welche sich über das Hereinbeziehen weltlicher und oft zu weltlicher Zustände in kirchliche Gestaltungen bitter beklagen und sie als der Kirche, zu deren Verherrlichung sie dienen sollen, unwürdig mit Recht zurückweisen.

Merkwürdig in dieser Beziehung ist eine Aeußerung des Angelus Rumplerus, Abtes von Formbach in Bayern, welcher die Annalen dieser Abtei um 1504 schrieb und 1513 starb. Darin findet sich folgende Stelle [1]):

Aposteln in Bewegung gesetzt wird. Sechs Apostel arbeiten an der einen, sechs an der anderen Seite. Aus der Mühle geht ein Zettel hervor, worauf die Worte:

Et deus erat v̄bv

geschrieben sind, und aus der Oeffnung am untern Boden derselben kommt von neuem ein Zettel mit der Inschrift heraus:

Et v̄bm̄ caro ftm̄. ē.

Diesen zweiten Zettel empfängt ein Kelch, worin sich zugleich Christus als Kind befindet, und der von einem Pabst, Erzbischofe, Bischofe und Cardinal emporgehalten wird."

Fiorillo J. D.: Kleine Schriften artistischen Inhalts. Göttingen 1803. I. S. 351. c.)

[1]) Pez: Thesaurus anecd. tom. I. pag. 478—479.

„Ecclesia (de Münichwald) ipsa nec multum pulchritudini accedit, nec multum turpitudini. Aedificia antiquiora plus habent necessitatis, quam ornatus. Quid est enim, quod jam extruantur ecclesiae, quae adeo ornatae sunt et comptae, ut plus aspiciendi praebeant occasionem, quam orandi? Non tamen idcirco reprehendo debitum ornatum, sed superfluum. Nam et picturae libri sunt laicorum. De his autem picturis dixerim, quae et passionem Christi continent et martyrum agones. Quid faciunt in ecclesia Christi *leones?* quid *leaenae?* quid *dracones?* quid denique *caetera animalia?* Sed et turpitudo nonnunquam coeuntium inseritur. Nec veretur *nostra aetas* castis inserere imaginibus, quae quondam gentilitas turpibus. Nam si spectat hanc picturam puella, nonne mens in amplexus aspirat, et se assequi deliberat, quod in pariete depictum videt? — — — Castae itaque picturae devotam excitant mentem, non impudicae. Sed et leones, et tigres aut caetera animalia plus afferunt curiositatis, quam devotionis. Tam alta nonnunquam offenduntur ciboria, ut extremitates eorum aspicere non possis; multa tamen in his, variaque imaginum genera sculpuntur, adeo ut altaribus sufficerent omnibus. Quae in pauperes nonnunquam expendere deberemus, superfluis et superbis aedificiis accommodamus. Nulla illorum jam cura est. Sed de hac re hactenus.“

Wenn wir nun dieſer Stimme auch nur halbe Wahrheit zugeſtehen wollen (zur vollen Bekräftigung fehlen eben die Kunſtdenkmale, die es darthun ſollen), ſo werden wir es gerechtfertigt finden, daß das erſte Concil zu Mailand (1565) ſich veranlaßt ſah, an die Kirchenvorſteher die ernſtlich gemeinte Mahnung zu erlaſſen: Caveant episcopi, ne quid pingatur aut sculpatur, quod veritati scripturarum, traditionum aut ecclesticarum historiarum adversetur [1]).

[1]) Migne: Encyklopädiſches Handbuch der kathol. Liturgik. Regensburg 1848. S. 116.

Nach dieſen allgemeinen Betrachtungen, welche uns den Boden für unſere weiteren Unterſuchungen feſtſtellen ſollen, gehen wir näher an unſeren Gegenſtand.

Die Thierſymbolik iſt ſeit den älteſten chriſtlichen Zeiten in vielfacher Anwendung. Die Fundgrube dieſer, wie der meiſten Symbole, war die heilige Schrift, die bei ihrem orientaliſchen Bilderreichthume genugſamen Stoff dazu bot. Außerdem wirkte auch der große Schatz antiker Gebilde, deſſen Einfluſſe ſich auch der beſte Chriſt kaum zu entziehen vermochte, geſtaltend ein [1]). Beide Momente belebten die noch jugendliche Phantaſie der Chriſten, denen durch die wenn auch verfolgten Sekten der Gnoſtiker theilweiſe ein neuer belebender Geiſt zugeführt wurde [2]). Die

---

[1]) Die Unterſuchungen über heidniſche Mythologie und Kunſt führten endlich auch an die Gränzſcheide, wo Heidniſches und Chriſtliches ſich noch berührte und eins in das andere einwirkte. Dadurch wurde das Intereſſe der Forſchung auch auf das Altchriſtliche hinübergeleitet, und ihr verdanken wir viele treffliche Werke, wie Giampini, Boſio, Gori, Münter u. ſ. w. Leider blieb man aber lange Zeit dabei ſtehen, und erſt nach einem langen Zwiſchenraume ging man Hand in Hand mit der romantiſchen Richtung an die Weiterführung des Begonnenen. Aber das gewonnene Materiale liegt zerſtreut in den Schriften der vielen deutſchen Alterthums-Vereine, und einer ſchnelleren Förderung der archäologiſchen Intereſſen thäte nichts mehr noth, als ein deutſcher Central-Verein für Archäologie des Mittelalters, wie ihn Frankreich zum Beſten der mittelalterlichen Forſchungen bereits ſeit Jahren beſitzt. Piper's Werk verſpricht nach dem Gelieferten eine gründliche Verarbeitung und Sichtung des angehäuften Stoffes, verbunden mit einem Reichthume eigener Forſchung, welche die Wiſſenſchaft weiter führen wird.

[2]) Kinkel beleuchtet in ſeiner Geſchichte der bild. Künſte bei d. chriſtl. Völkern, Bonn 1845, S. 29, in geiſtvoller Weiſe den Einfluß der Gnoſtiker auf die chriſtliche Kunſt. Doch ſtimmen wir ihm nicht bei, wenn er behauptet, daß wir ſie „ungezweifelt als die Anfänger der Kunſt im Chriſtenthume zu betrachten haben".

ſchon frühe angenommenen Symbole wurden vermehrt und nach und nach zu jenem großen Kreiſe ausgebildet, welchen wir faſt auf jedem mittelalterlichen Werke, von der Kirche bis herab zum Paſtorale und den kleinſten Kirchengeräthen mehr oder weniger in Anwendung gebracht ſehen.

Die Deutung dieſer Symbole aber iſt für die Gegenwart bereits die Aufgabe einer fleißigen Forſchung geworden, und auch dieſe muß bei tieferem Vordringen theils von der Größe und Schwierigkeit der Aufgabe, theils von der Furcht zurückgehalten werden, einem undankbaren Gegenſtande ſich zugewendet zu haben. Denn es iſt das Geſchäft eines Handlangers, der Stoff zu einem Bau zuträgt, und das mühſelig Gewonnene bildet nur die Fundamente für eine Wiſſenſchaft, welche erſt nach vielen Vorarbeiten ſich ſo zu einem befriedigenden Ganzen wird geſtalten und abſchließen können, wie dieß mit dem klaſſiſchen Alterthume durch O. Müllers Handbuche der Archäologie geſchah. Auch wurde erſt in neueſter Zeit durch die vielen Werke, welche die Kenntnißnahme einheimiſcher und fremdländiſcher Kunſtſchätze ermöglichten, ein weiterer Vergleich und ein freierer Blick in gegenſeitige Verhältniſſe möglich.

Bei dieſer Schwierigkeit wird es ſchwer gelingen, überall die rechte Methode und das richtige Maß einzuhalten, und ſelbſt das Gründliche wird nicht über einen bloßen Verſuch hinausreichen können.

I. Der Löwe als Symbol Christi.

Die heilige Schrift, so reich an bildlichen Vergleichen, welche der künstlerischen Phantasie des Mittelalters einen so reichen Stoff für Darstellungen darboten, enthält auch für die Darstellung Christi in der Gestalt des Löwen vielfache Anknüpfungspunkte.

I.

Schon die Genesis schildert an mehren Stellen die Macht und Stärke des Stammes Juda und seine Zukunft unter dem Bilde des Löwen. So heißt es I, Moses 49, 9: „Juda ist ein junger Löwe, du bist hoch gekommen, mein Sohn, durch große Siege. Er hat niedergekniet und sich gelagert, wer will sich wider ihn auflehnen", und IV Moses 23, 24: „Siehe, das Volk wird aufstehen wie ein junger Löwe, und wird sich erheben wie ein Löwe; es wird sich nicht legen, bis es den Raub fresse und das Blut der Erschlagenen säufe."

Es lag nun nach diesen bestimmten Hindeutungen nicht ferne, Christus als diesen Löwen vom Stamme Juda aufzufassen, um so mehr, da die Schriften des neuen Bundes wie der Kirchenväter den unmittelbaren Zusammenhang Christi mit den typischen Vorältern der christlichen Kirche nachzuweisen sich bemühen. So führt der Evangelist Matthäus (I. v. 1—18) die ununterbrochene Kette der Abstammung von Abraham bis auf Christus fort. „Alle Glieder von Abraham bis auf David sind vierzehn Glieder. Von David bis auf die babylonische Gefangenschaft sind vierzehn Glieder. Von der babylonischen Gefangenschaft bis auf Christum sind vierzehn Glieder."

Aehnlich, nur von Christus herabsteigend, geht Lukas, III. 23, die Reihe der Abstammung zurück bis auf Adam, „der war Gottes Sohn."

Ganz beſtimmt aber weiſet die Offenbarung Johannes auf Chriſtus als dem Löwen vom Stamme Juda, 5, 5: „Weine nicht, ſiehe, es hat überwunden der Löwe, der da iſt vom Geſchlechte Juda, die Wurzel Davids, aufzuthun das Buch und zu brechen ſeine ſieben Siegel", und dieſe Auffaſſung ging auch vielfach in die Schriften der Kirchenväter über. Vorzüglich der heilige Auguſtinus, deſſen Schriften für chriſtliche Symbolik und Typologie eine reiche Fundgrube ſind, ſtellt an mehrern Orten den Löwen vom Stamme Juda gegenüber dem Löwen, von dem der heil. Petrus als Widerſacher redet. So heißt es Homelia XXXIV; Quae fortitudo leonis contra illum leonem, de quo scriptum est: Vicit leo de tribu Juda, und Sermones de Tempore S. CLXXIV: „Ipse (Christus) leo dictus est, ipse agnus occisus est. Leo propter fortitudinem, agnus propter innocentiam. Leo, quia invictus, agnus quia mansuetus." — Quis non incurreret in dentes leonis hujus (dyaboli) nisi vicisset leo de tribu Juda. Contra leonem leo, contra lupum agnus."

Gehen wir nun auf die Kunſtdarſtellungen über, welche ſich dieſes Symbols bedienten, ſo müſſen wir darüber erſtaunen, daß wir ſo wenige beglaubigte treffen.

Lamm, Löwe und Kreuz ſind die vorzüglichſten Symbole, unter welchen Chriſtus dargeſtellt wird [1]). Unter dieſen aber iſt das des Löwen bei weitem am ſeltenſten angewendet. Völlig ſichere Darſtellungen, auf welchen der Löwe durch den Kreuznimbus als göttliche Perſon bezeichnet erſcheint, führt Didron [2]) nur zwei an und zwar beide genau in Bezug auf die früher angeführte Stelle aus der Offenbarung Johannes 5, 5. Die eine finden wir in der

---

[1]) Didron: Histoire de Dieu p. 349. Anm. 2 macht auf den Unterſchied der ikonographiſchen und hiſtoriſchen Symbole aufmerkſam. Das alte Teſtament enthält eine Fülle von Typen, die wahre Symbole ſind, aber hiſtoriſche, keine ikonographiſchen.

[2]) a. a. O. p. 348. Eigentlich aber nur Eine, weil bei der zweiten Darſtellung des Kreuznimbus nur vermuthet wird.

Bibel Karl des Kahlen [1]) zu Paris, aus dem 9. Jahrhunderte, wo Lamm und Löwe, beide durch den Kreuznimbus bezeichnet, und durch das Buch der Apokalypse getrennt sind, welches auf einem großen, prächtig mit Purpur drappirten Throne liegt. Das Lamm hat das erste Siegel des Buches geöffnet [2]).

Es ist dieß also die Darstellung Christi in seiner symbolischen Fülle (Lamm, Kreuz und Löwe), im Begriffe „aufzuthun das Buch und zu brechen seine sieben Siegel."

Die zweite der angeführten ganz ähnlichen Darstellung, die aber in Wirklichkeit nicht mehr besteht und welche wir nur aus der Beschreibung des Abtes Suger vom St. Denis kennen, bestätigt die gegebene Deutung. In einem großen Glasgemälde nach seiner Angabe und auf seinen Anlaß für das westliche Fenster der Kirche St. Denis angefertigt, sah man unter andern symbolischen Vorstellungen auch den Löwen und das Lamm, erbrechend die sieben Siegel des apokalyptischen Buches, und zur Erklärung folgende vom Abte Suger verfaßte und auf das Glas gemalte Verse:

„Qui Deus est magnus, librum solvit leo et agnus
Agnus et leo fit caro juncta Deo" [3]).

---

[1]) Waagen, welcher diese Bibel und ihren Bilderschmuck (Künstler und Kunstwerke in Paris S. 246 u. folg.) ausführlich beschreibt, theilt die Vermuthung des Grafen Bastard, daß die Entstehung der Handschrift in die frühere Zeit Ludwig des Frommen zu setzen sei. Bastard gibt in seinem Werke (Peintures et ornements des manuscrits) eine Abbildung der angeführten Vorstellung. Leider fehlt dieses für Kunststudien so wichtige Werk in unsern öffentlichen Bibliotheken.

[2]) Waagen a. a. O. S. 252.

[3]) Daß diese Auffassung in jener Zeit nicht vereinzelt dastand, sondern auch auf andern Kunstgebieten heimisch war, beweiset unter andern auch das Lobgedicht des Pfaffen Wernher von Tegernsee in Bayern auf die heilige Jungfrau (vom Jahre 1173). „Wie gnädig, heißt es gleich im Eingange, wie gnädig muß die Magd sein,

Wahrscheinlich ist es, daß auch hier Löwe und Lamm den Kreuznimbus hatten, wie in der Bibel Karl des Kahlen.

Ohne diesen Nimbus und neben dem Jesukinde finden wir den Löwen als Symbol Christi dargestellt auf einer Freske der großen Kirche des Conventes Philotheos auf dem Berge Athos[1]). Das göttliche Kind schläft, Maria und zwei Engel beten es an, und werfen sich vor ihm nieder. Zu seinen Füßen schläft der Löwe, gleich wie das Kind, und ist mit den Worten I. Mos. 49, 9 umgeben, die seine symbolische Beziehnng zu dem schlafenden Kinde herausstellen: „Er hat sich niedergekniet und sich gelagert, wie ein Löwe, wer will sich wider ihn auflehnen[2])."

II.

Nicht unmittelbar als Symbol Christi, wohl aber in typologischer Beziehung zur Graberstehung finden wir den Löwen dargestellt auf einem Glasgemälde aus dem 13. Jahrhundert in der Kathedrale St. Etienne zu Bourges[3]). In dem oberen Medaillon sehen wir in der Mitte Christus sich erhebend aus dem Grabe zwischen zwei Engeln, wovon der eine einen Leuchter, der andere ein Rauchgefäß hält.

Rings um diese Hauptvorstellung schließen sich vier kleinere an, welche zu ihr in typologischer Beziehung stehen, und zwar oberhalb links der Sohn der Wittwe Sarepta, welcher von Elias erweckt wird (III Reg. 17. 27—24); rechts Jonas, welcher von dem Fische ausgeworfen wird (Jonas I, 15 u. II, 1, 11); unterhalb links David auf dem Throne sitzend, ihm zur Seite der Pe-

---

der ihr Kind sitzet bei, welches beides, Löwe und Lamm ist, ob allen Dingen zu ober ist, beides, Leben und Tod, Hirt und lebendiges Brod u. s. w.) (Docen Miscell. 2, 103—108 und Hoffmann Fundgruben 2, 213.)

[1]) Didron p. 348.

[2]) Eine ähnliche Darstellung sieht man an dem westlichen Portale der Kirche Notre Dame zu Paris: auf dem Sockel, das eine Statue der h. Maria mit dem Kinde trägt, liegt ein schlafender Löwe.

[3]) Martin et Cahier: Les Vitreaux de Bourges Pl. I.

likan (Pſalm 101, 7), welcher ſich ſelbſt die Bruſt öffnet, um mit ſeinem Blute ſeine Jungen zu nähren; endlich rechts drei Löwen, von denen einer regungslos liegt, der zweite aufrecht ſtehend, nur zur Hälfte ſichtbar iſt, der dritte aber mit geöffnetem Rachen ein Gebrülle zu erheben ſcheint. Unterhalb dieſer letzten Darſtellung lieſt man die, wie es ſcheint, richtig ergänzte und erklärende Unterſchrift:

H(ic) est forma s(alvatoris).

Sehr leicht iſt die Beziehung der erſten drei Vorſtellungen zu Chriſti Graberſtehung erſichtlich, indem ſich dieſe auf alt-teſtamentariſche Begebniſſe gründen, deren Aehnlichkeit mit der Hauptvorſtellung nahe liegt; nicht ſo iſt es mit der vierten Vorſtellung, den Löwen, denn vergeblich ſuchen wir in den Schriften des alten oder neuen Bundes nach einer Stelle, welche einen ähnlichen Bezug zuließe.

Forſchen wir nun nach dem Grunde, weßhalb der Löwe vorbedeutend auf Chriſti Graberſtehung aufgefaßt iſt, ſo bieten ſich außerhalb der heil. Schriften zwei verſchiedene Anſichten dar, deren jede eine gewiſſe Beglaubigung für ſich hat, die ſich aber ganz wohl vereinbaren laſſen.

Durandus in ſeinem Rationale divinorum officiorum [1]) nämlich gibt die Begründung in dem, daß der Evangeliſt Marcus, deſſen Symbol bekanntlich der Löwe iſt, zugleich auch der Geſchichtſchreiber der Graberſtehung Chriſti ſei, und zwar in folgenden Stellen: lib. I, Rubrica de picturis: Matheus figuram sortitur humanam, Marcus figuram tenet leonis, hi ponuntur a dextris, quare Christi nativitas et resurrectio omnium leticia generalis, und lib. VII, Rubr. de Evangelistis: Marcus per leonem in deserto rugientem eo, quia ejus intentio precipue circa describendam ejus resurrectionem consistit. Vnde ejus evangelium autonomasice in die resurrectionis legitur. Dicitur enim, quod leo rugitu maximo tertia die suos suscitat catulos,

[1]) Lib. I. Rubrica de Picturis, Edit. 1479, fol. 7 und lib. VII. Rubrica de Evangelistis, fol. 265.

ita et deus pater immensa potentia sua filium suum tertia die suscitavit.

Aehnlich heißt es auch in dem Verse des *Hortus deliciarum* mit eingeschalteten Gloſſen:

Ecce leo vicit (Christus resurrexit) quem Marcus praetitulavit (praesignavit) [1]).

Eine andere Vergleichung bot ſich dar in der ſchon im Alterthume beglaubigten und auch im Mittelalter verbreiteten Sage, daß der Löwe mit offenen Augen ſchlafe; aus dieſem Grunde wurde er Vorbild des im Grabe lebendigen und aus demſelben ſich erhebenden Chriſtus. Daran ſchloß ſich noch der Glaube an gewiſſe andere Eigenthümlichkeiten des jungen Löwen, die dem Vergleiche beſtärkend beitreten. So ſagt Origenes in Genesim Hom XVII: Nam Phisiologus de catulo Leonis scribit, quod, quum fuerit natus, tribus diebus et tribus noctibus dormiat, quod valde convenienter aptatur in Christo, qui tribus diebus et tribus noctibus in corde terrae sepultus somnium mortis implevit. [2])

---

[1]) Weitere Beweisſtellen dafür in Martin und Cahier: Les Vitreaux de Bourges p. 77—82.

[2]) Aehnlich S. Gregor M. in Ezechiel Homil. IV. (edidit Gallicioli tom. IV. p. 152) und Rupert. in Genesim lib. IX. cap. 28. Das Weitere darüber in der 3. Abtheilung über den Löwen als Wächter des Heiligthums.

II. Der Löwe als Teufel.

Viel häufiger als Chriſtus erſcheint der Teufel in Geſtalt eines Löwen, und zwar nach verſchiedenen Stellen der heil. Schrift in verſchiedener Auffaſſung.

I.

Die Hauptſtelle, auf welche ſich dieſe gründet, finden wir in der erſten Epiſtel Petri, 5, 8, wo es heißt: „Seid nüchtern und wachſam, denn Euer Widerſacher der Teufel geht umher wie ein brüllender Löwe, und ſuchet, welchen er verſchlinge", und Pſalm 22, v. 22: „Hilf mir aus dem Rachen des Löwen."

Daran knüpft ſich die ſchon früher angeführte Stelle des h. Auguſtinus, Sermo CLXXIV: „Quis non incurreret in dentes *leonis* nisi vicisset *leo de tribu Juda*".

Die auf dieſe Stellen bezüglichen Kunſtdenkmale ſind, und zwar vorzüglich an romaniſchen Bauten ſehr häufig und geben die Worte des Evangeliums im treuen Bilde. Man ſieht nämlich, jedoch immer nur an den Außenſeiten der Kirchen, häufiger an der Eingangs- oder Weſtſeite, oder an den Seitenſchiffen[1]), ſeltener an der Chorniſche[2]) Löwen oder Drachen, geflügelt oder un-

---

[1]) Z. B. an dem ſüdlichen Seitenſchiffe des Unterbaues der Empore der Kirche zu Hecklingen. Puttrich, I. Abth. Lfg. 4—7. Taf. 31. Fig. 14 und an den Fenſterbänken in Worms. Piper, Mythologie der chriſtl. Kunſt. Weimar 1847, I. 407.

[2]) Z. B. an der Chorniſche der Kirche zu Wechſelburg. Puttrich, I. Abth. Lief. I. Taf. 13. b.

geflügelt, mit Menschenköpfen, oft auch mit kleinen nackten Figuren oder Thieren im Rachen oder zwischen den Füßen [1]).

Diese Darstellungen beschränken sich nicht bloß auf bestimmte Länder, sondern finden sich in gleicher Weise auf den Bauten von Italien, Deutschland, England und Frankreich, und beweisen daher die Allgemeinheit der symbolischen Auffassung. Es wäre aus diesem Grunde auch schwer, sie erschöpfend aufzuführen. Oft stehen die Löwen frei, bloß auf Postamenten, wie in Wechselburg, St. Egydi [2]) u. s. w.; oft tragen sie Säulen, wie bei den Kanzeln des Nicola Pisano in Pisa und Siena [3]), oder an der Kirche Chiusi in Toskana [4]), oder sie sind auf dem Kapitäle tragender Säulen dargestellt. In den letzteren beiden Fällen scheint angedeutet zu sein, wie die Macht des Widersachers gebrochen, und er selbst dazu dienen müsse, als Stütze der Kirche das Heiligthum zu tragen.

So sieht man auch am Eingange der Treppe der Pisanerkanzel einen Löwen mit aufgerichtetem Haupte und offenem Rachen (Psalm 22, v. 14: „Ihren Rachen sperren sie auf wider mich wie ein brüllender und reißender Löwe"), welcher auf seinem Rücken eine Säule mit einem Buchgestelle trägt.

In die Reihe dieser Darstellungen gehört auch jene, welche den Löwenrachen unmittelbar als Höllenrachen auffaßt. Löwenköpfe überhaupt kommen häufig als Verzierung oder als Träger der zum Oeffnen und Schließen angehängten Ringe auf bronzenen Thüren vor, z. B. auf den Thüren des Andrea Pisano am

---

[1]) So die vortretenden Säulen der Mittelthüre des Domes von Piacenza (1122—1250), die auf gebückten Männern ruhen, unter welchen Löwen liegen, die wieder einen Menschen gepackt haben; ganz ähnlich den beiden Thürsäulen der Hauptkirchen zu Ferrara und Modena. Hagen, Briefe in der Heimath II. 29.

[2]) Gegenwärtig an der Chornische eingemauert, welches aber nicht der ursprüngliche Ort war.

[3]) Förster, Beiträge zur neueren Kunstgeschichte. S. 29 u. 54.

[4]) Agincourt, Arch. Taf. 70 Nr. 14.

Baptisterium zu Florenz[1]), wie auch an den Thüren der Dome von Mainz, Hildesheim[2]) u. a. m., und wiewohl der Gebrauch dem antiken Thürschmucke entnommen sein mag, so lag doch der Gedanke nicht ferne, daß der Teufel, von der Kirche und dem Glauben gebändigt, nun selbst dazu dienen müsse, zum Oeffnen der Kirchenthüren behüflich zu sein.

Unmittelbar als Hölleneingang sehen wir den Löwenrachen auf den Thüren von Nowgorod. Zwei in der Mitte verschlungene Schlangen hängen als Thürklopfer daran. Der geöffnete Rachen ist mit schrecklichen Zähnen besetzt, und aus demselben schauen die Köpfe von fünf Verdammten heraus. Oberhalb des Löwenkopfes liest man die Aufschrift:

„Die Hölle verzehrt die Sünder[3])." —

II.

Von diesen Darstellungen, die sich mehr oder weniger an die Worte des heil. Petrus und Psalm 22 anschließen, und gewöhnlich den Sieg teuflischer Gewalten verherrlichen, ging man auch auf andere über, und stellte in weiterer Beziehung den Löwen als Widersacher und Teufel auf, mit welchen ein immerwährender Kampf zu kämpfen ist.

So faßt der h. Augustinus ganz allgemein den Löwen als Teufel auf in folgenden Stellen: Hom. 34. „Sed dictum est de diabolo, quod leo et draco est. Leo propter impetum, Draco propter insidias. Leo aperte irascitur, draco occulte insidiatur. Pugnavit ecclesia prioribus temporibus adversus leonem, pugnat modo adversus draconem[4]). und Sermo 179: Sed leo et ursus ambo typum dyaboli praeferebant. — Et quoniam ursus in manu fortitudinem habet, et leo in ore, in istis duabus bestiis idem dyabolus figuratus est[5]). —

---

[1]) Cicognara, Hist. de Scult. I. p. 44 und Taf. I.

[2]) Müller, Beiträge Taf. 3 u. 14.

[3]) Adelung, die Korssunt'schen Thüren S. 20 und Abb. Tf. 13 u. 34.

[4]) Edit. 1516, fol. CXXVIII. B.

[5]) Fol. CCCXX. D.

In dieſem Sinne nun werden alle Löwenkämpfe des alten Teſtamentes als Kämpfe mit dem Teufel aufgefaßt. Unter dieſen altteſtamentariſchen Löwenkämpfern nimmt Samſon, ſowohl was die Menge der Darſtellungen, als die tiefe und durchgehende Beziehung deſſelben zu Chriſtus, dem Gründer der Kirche, betrifft, bei weitem den erſten Rang ein.

Das häufige Vorkommen einer auf einem Löwen reitenden männlichen Figur, welche mit den Händen des Löwen Rachen aufreißt, ſowohl auf den Kirchen, als den Kirchengeräthen des Mittelalters, deutet ſchon darauf hin, daß wir es nicht bloß mit einer Vorſtellung zu thun haben, welcher irgend ein allgemeiner Gedanke, z. B. die Bezwingung einer feindlichen Gewalt zu Grunde liegt, ſondern mit einer ſolchen, welche in beſtimmtem Zuſammenhange ſtand mit dem Orte, den ſie ſchmückte und dem Glauben und der religiöſen Anſchauung der Zeit, welcher ſie ihre Entſtehung verdankte. Es iſt daher kein bloßer Zufall, dem dieſe Darſtellung ihre Entſtehung verdankt, wogegen ſchon ihr ganz gleiches Vorkommen auf weit entlegenen Orten, die eben nur im gemeinſchaftlichen Glauben ihre Vereinigung fanden, ſpricht. So finden wir, um mit Einheimiſchem zu beginnen, dieſe Darſtellung an dem Vorbaue des Portals des Wiener St. Stefan-Domes [1]), an der Chorniſche der romaniſchen Kirche zu Schöngrabern [2]), auf dem Verduner-Altar im Stifte Kloſterneuburg [3]), auf dem Siegel der Wiener-Commende des deutſchen Ordens, als Wappen der Stadt Löwen [4]); ebenſo häufig an franzöſiſchen Kirchen [5]),

[1]) Primiſſer in Hormayer's Geſchichte Wiens, II. Jahrg. 1. Bd. S. 53.

[2]) Vaterl. Blätter 816. S. 95. u. Archiv, 818. S. 44.

[3]) Arneth, das Niello-Antipendium zu Kloſterneuburg, als Erklärung zu Cameſina's Prachtwerk.

[4]) Im Gips-Abguſſe in der Sammlung der k. Akad. d. Künſte zu Wien.

[5]) Mémoires de la Soc. des Antiq. de l'Ouest. Année 1843, p. 416. „M. de Caumont fait remarquer dans le dessin communiqué les figures, qui se trouvent sur plusieurs églises notammeut à droite un personnage à cheval sur une espèce de lion, comme on voit à N. D. de la Coudre et au Vieux-Parthenay.“

wie auch auf andern Gegenſtänden, z. B. einem Elfenbein des Hotel Clugny [1]), den Chorſtühlen der Cathedrale zu Amiens [2]) u. ſ. w. Doch eine vollſtändige Aufzählung wäre ermüdend und nutzlos.

So nahe nun auch die richtige Deutung lag, ſo entzogen ſich doch häufig die Beſchreiber ſolcher Darſtellungen derſelben, indem ſie bloß von „einem Löwenbändiger" ſprechen, ohne ihn näher zu bezeichnen [3]). Neben dieſen Bezeichnungen aber, die noch immer Raum für die richtige Deutung laſſen, treffen wir auch auf ſolche, die wir geradezu als verfehlte bezeichnen und zurückweiſen müſſen. So z. B. jene, welche in der auf einem Löwen reitenden Figur an der Kirche zu Schöngrabern einen entfliehenden Ritter des Tempelherrn-Ordens erblickt [4]).

Wir glauben nun keinen Widerſpruch zu erfahren, wenn wir alle dieſe Vorſtellungen für einen Samſon erklären, im Begriffe, den Löwen zu zerreißen nach den Worten der Schrift (Lib Jud. Cap. XIV, v. 5 u. 6.) Descendit itaque Samson cum patre suo et matre in Thamnatha. Cumque venissent ad vineas oppidi, apparuit catulus leonis saevus et rugiens et occurrit ei. Irruit autem spiritus domini in Samson et dilaceravit leonem, quasi hoedum, *nihil omnino habens in manu.*

Den letzten Worten gemäß ſehen wir ihn auch ſtets ohne Waffen, bloß mit den Händen ſeinen Gegner überwältigend, wie auch ein anderer Zug, der heil. Schrift entnommen (Lib. Jud. cap. XIII, v. 5: „paries filium, cujus non tanget caput novacula") vielfach beobachtet erſcheint, daher das lange Haupthaar ein ſicheres Kennzeichen dieſer Vorſtellung wird [5]).

Alle Zweifel an der Richtigkeit der gegebenen Deutung be-

---

[1]) Somerard, les arts au moyen-âge, II. Serie pl. 29.

[2]) Mémoires de la Soc. des antiq. de Picardie, t. VII. pag. 246.

[3]) Primiſſer a. a. O. Tſchiſchka: Beſchreibung des Stefans-Domes, 2. Aufl. S. 59.

[4]) Fundgruben des Orients VI. Bd. Mysterium Baphometis. S. 29.

[5]) Didron: Annales arch. Tom. IV. 148.

hebt aber die unterhalb einer ähnlichen Darstellung auf einem Kapitäl der Kiche St. Sauveur de Nevres angebrachte Inschrift: „Samson adest, heros fortis“ [1]), sowie die Umschrift eines Brettsteines aus dem 11. Jahrhundert, welcher die gleiche Vorstellung zeigt: Samson hunc fortem fortis viceratque leonem [2]).

Allein nicht bloß als Löwenbändiger ist Samson aufzufassen, vielmehr liegt sowohl dieser Begebenheit, sowie überhaupt allen Ereignissen seines Lebens ein tieferer Sinn zu Grunde, welcher ihn in die nächste Verbindung zu Christus, den Stifter der Kirche und des Glaubens stellt, und woraus die Vorliebe der Kunst für diese Darstellung gerechtfertigt erscheint.

Schon die ersten Kirchenväter sahen in Samson ein alttestamentarisches Vorbild Christi und suchten demgemäß alle seine Handlungen und Erlebnisse, von der durch einen Engel erfolgten wunderbaren Ankündigung seiner Geburt an, bis zu seinem Tod in Uebereinstimmung mit dem Leben Christi zu bringen. Vorzüglich ist es auch hier wieder der h. Augustinus, der die typologische Beziehung in großer Breite und nicht ohne eine oft erzwungene Mystik einfließen zu lassen, bis herab auf das Einzelnste verfolgt [3]). Diesem Glauben nun schloß sich auch die gläubige Kirche und mit ihr auch die Kunst an, die in jenen Zeiten noch im engsten Zusammenhange mit der Kirche stand, und sie zum Ausgangspunkte, sowie zum Ziele vorgezeichnet hatte [4]).

So sieht man in einem Manuscripte des 12. Jahrhunderts aus der Bibliothek zu Amiens [5]) die Thore von Gaza in Kreuzesform auf den Schultern des Samson, und macht ihn so zum

---

[1]) Caumont: Hist. de l'Arch. rel. Paris 1841. p. 203.

[2]) Deutsche Kunstdenkmäler, herausgegeben von Bechstein, Bibra u. s. w. 2. Heft.

[3]) Sermones de tempore, Sermo CVII. De Samsone sermo I. in quo dicit, quod in Christo fuit fortitudo Dei: et infirmitas humana ostenditur figuraliter.

[4]) Kreuser: Kölner Dombriefe, 4. Sendschreiben S. 126—217.

[5]) Mém. de la Soc. des Antiq. de Picardie, T. VII. p. 250.

Vorbilde des kreuztragenden Chriſtus, obwohl dieſelbe Handlung Samſons in den typologiſchen Gemälden der Vorhalle des Münſters zu Freyburg[1]) in eine andere Beziehung zu Chriſtus geſtellt iſt. Hier ſieht man nämlich Samſon, welcher nach ſeiner Befreiung aus den Banden die Stadtthore trägt, zuſammengeſtellt mit dem aus dem Grabe erſtehenden Chriſtus und mit Jonas, welcher von dem Wallfiſche ausgeworfen wird. Auf demſelben Gemälde iſt Samſon, welcher den Löwen zerreißt, zuſammengeſtellt mit Chriſtus, welcher die Altväter aus der Vorhölle erlöſt.

Reicher und gegliederter entfaltet ſich die typologiſche Reihenfolge auf den Darſtellungen des ſchon erwähnten Riello-Antipendiums, einem Werke des 12. Jahrhunderts, in dem Stifte Kloſterneuburg.

Hier ſieht man unter den in dreifacher Reihe vorgeführten Darſtellungen folgende, in welchen immer eine Begebenheit aus dem Leben Chriſti mit einer entſprechenden aus dem Leben Samſons zuſammengeſtellt erſcheint:

I.	II.	III.
Annunciatio Ysaac,	Annunciatio Domini,	Annunciatio Samson,
IV.	V.	VI.
Nativitas Ysaac,	Nativitas Domini,	Nativitas Samson,
VII.	VIII.	IX.
Circumcisio Ysaac,	Circumcisio Domini,	Circumcisio Samson,
XXXIV.	XXXV.	XXXVI.
Percussio Egypti,	Destructio Inferni,	Samson cum leone,
XXXVII.	XXXVIII.	XXXIX.
Benedictiones Jacob,	Agnus Paschalis,	Samson fert portas.

In dieſer Reihenfolge nun, wie in der früher erwähnten des Freiburger Münſters, ſehen wir Samſon, im Kampfe mit dem Löwen, als typiſches Vorbild Chriſti, welcher die Pforten der Unterwelt ſprengt. Beiden Vorſtellungen liegt alſo der Gedanke der Bewältigung teufliſcher Gewalten zu Grunde und Samſons

[1]) Schreiber: Münſter zu Freyburg, 1820. S. 90 Anmerkung.

Sieg über den Löwen ist das Vorbild des Sieges Christi über den Erbfeind des Menschengeschlechtes [1]).

Im gleichen Sinne nun wird auch Davids Kampf mit dem Löwen und Bären aufgefaßt [2]).

---

[1]) Siehe die schon früher angeführte Stelle aus d. h. Augustinus Hom. 34: Pugnavit ecclesia *prioribus temporibus adversus leonem*, pugnat modo adversus draconem.

[2]) S. August. Sermo 197: Qui (ursus et leo) pro eo, quod de ovibus David aliquid invadere ausi sunt: ipsius David virtute sunt suffocati. *Hoc totum* quod tunc in *David legimus figuratum*, in domino nostro *Jesu Christo cognoscimus esse completum.* Tunc enim et leonem et ursum strangulavit, quando ad inferna descendens: omnes de eorum faucibus liberavit. Venit ergo David et invenit Judaeorum populum in valle Terebinthi positum, ut contra allophylos dimicaret, quia venturus erat *verus David Christus*, ut de convalle peceatorum sive lacrimarum humanum genus erigeret.

Da jene Kunstdarstellungen, auf welchen der Bär unzweifelhaft als feindliches Prinzip aufzufassen ist, zu den seltneren gehören, so führe ich die mir bekannt gewordenen an. Außer jener, wo David gegen Löwe und Bär kämpft, finden wir den Bären auch auf der Darstellung des jüngsten Gerichts auf den Mauergemälden zu Salamis (Kirche des Convents Panagia-Phaneromeni. Didron: Manuel d'iconographie S. 271. Anmerkung) unter jenen Thieren, durch welche die höllischen Mächte vorgestellt sind. Ferner in einer Handschrift aus dem 14. Jahrhundert im Kloster Herzogenburg, wo Hiob auf einem Kissen sitzend vorgestellt ist, neben ihm die ihn verspottende Frau, zur andern Seite der Teufel in Gestalt eines Bären (Primisser in Hormayer's Taschenb. für vat. Geschichte, 37. Jahrg. Seite 306). Auch auf den ehernen Thüren des Hildesheimer Domes sieht man hinter Pilatus ein aufrecht stehendes bärähnliches Thier „den Satan, welcher des Pilatus bessere Ueberzeugung durch drohende Zuflüsterungen zu unterdrücken bestrebt ist" (Müller: Beiträge u. s. w. Leipz. u. Darmstadt 1837, S. 54 u. Kratz: der Dom von Hildesheim II. S. 57). Daß übrigens der Bär, eben so wie der Löwe, auch als Symbol des Guten

Die Kunſtdarſtellungen nehmen oft auch auf den oben angeführten Umſtand, daß der Löwe ſeine Kraft im Rachen, der Bär in den Pfoten habe, Rückſicht. So auf dem Elfenbeinſchnitzwerk eines Käſtchens[1]), wo David den Löwen würgt, den Bären aber, der ihn aufrecht mit den Pfoten zu umſchlingen ſucht, ſchlägt. Den Löwen bezwingend, ſehen wir David auch auf einem Biſchofſtab aus dem 6. Jahrhundert mit der Inſchrift: *Urse* sic cadis vermi: pagus a puero sic inermi[2]); in einem Pſalterium aus dem 10. Jahrhundert zu Paris[3]); ferner auf dem achteckigen Taufſteine von J. della Quercia (um 1424 geſt.)[4]), ſo wie in typologiſcher Reihe auf den ſpätern Chorſtühlen der Kirche zu Amiens[5]).

Auch Daniel, welcher in der Löwengrube unverſehrt blieb, ſtellt den Sieg über den Teufel vor, und auf typologiſchen Bildern ſteht Daniel in der Löwengrube in Einer Reihe mit Chriſtus, welcher die Pforten der Unterwelt ſprengt[6]). In dieſem Sinne iſt er an dem Eingange der Kirche St. Porchaire vorgeſtellt[7]). An einem Kapital zeigt ihn ein Medaillon mit der Umſchrift: Hic Daniel vincit Coetum Leonnium, zu jeder Seite ſind Lö-

---

aufgefaßt wurde, beweiſt die Stelle in Boissonade: Anecd. Gr. IV. 160, wo unter den 92 Prädikaten, welche Chriſtus beigelegt werden, auch der Bär angeführt erſcheint.

[1]) Millin: Voyage dans le midi de la France. T. I. p. 99 u. Abb. pl. X. A. fig. 14.

[2]) Mémoires de la Soc. des Antiq. de l'Ouest A. 1842 p. 181.

[3]) Waagen: Künſtler und Kunſtwerke, III. 219.

[4]) Piper I. 401.

[5]) Mém. de Picardie, VII. p. 250.

[6]) Chriſtl. Kunſtſymbolik. Frankf. a. M. 1842. Artkl. Daniel.

[7]) Mém. de la Société des Antiq. de l'Ouest. A. 1840 p. 141 u. A. 1843, p. 423. Vorzüglich häufig iſt dieſe Darſtellung in den erſten Zeiten des Chriſtenthums. Man findet ſie verzeichnet in Münters: Sinnbilder und Kunſtvorſtellungen der alten Chriſten. Altona 1825. 2. Abth. S. 71. Für unſern Zweck genügt es, darauf hingewieſen zu haben.

wen mit offenem Rachen und zwiſchen ihnen die Aufſchrift: Leones [1]).

Als Kampf mit dem Teufel ſind auch mehrere andere Darſtellungen an Kirchen und in Manuſcriptbildern aufzufaſſen. So der Kampf eines Ritters mit einem Löwen an dem Münſter zu Baſel [2]), wo der Zuſammenhang dieſer Darſtellung mit dem Sündenfall, und dem die Liebenden Piramus und Thisbe täuſchenden Löwen deutlich Gewalt und Liſt des Böſen vor Augen ſtellt. Ebenſo iſt der Kampf eines Bewaffneten mit einem Löwen aufzufaſſen in einem Pſalterium aus dem 9. Jahrhundert [3]), und zwar zu Anfang und zur Erklärung des Pſalmes 75, „notus in Judaea“, wo ſich der Vers (4) findet: Ibi confregit patientias arcuum, scutum, gladium etc., und jene allegoriſche Darſtellung in dem von A. Dürer geſchmückten Gebetbuche (1515), wo man zum Pſalm 116: Cantate domino canticum novum, den Herkules ſieht, an einem Baume ſtehend, nackt mit Schild und Keule, zu ſeinen Füßen der getödtete Löwe. Hier iſt der Löwe ohne Zweifel nach dem Inhalte dieſes Pſalmes das Symbol der dämoniſchen Gewalt, Herkules aber der Typus jenes großen Siegers, der dem Teufel die Macht genommen und ſeine Werke zerſtört hat [4]), wie auch ſonſt an chriſtlichen Kunſtwerken heidniſche Heroen mit bibliſchen zuſammengeſtellt werden, z. B. am Sebaldus-Grabmale von Peter Viſcher, wo Herkules mit dem Simſon, Perſeus mit Nimrod zuſammengeſtellt erſcheint [5]).

---

[1]) Derlei Ueberſchriften über Thüren finden ſich in der romaniſchen Periode zuweilen vor. Sonderbar iſt jene, an dem früher beſtandenen Portale der Kirche zu Gran, wo oberhalb verſchiedenen Thieren, ſie gleichſam erklärend, das Wort: Animalia angebracht war. (Ungarns Vergangenheit u. Gegenwart, 4. Heft.)

[2]) Waagen: Künſtler und Kunſtwerke III. 219.

[3]) Mémoires des Antiq. de Picardie, III. 310 u. Taf. 5. Fig. 14.

[4]) Piper I. 404.

[5]) Piper I. 424.

III.

Als Widerſacher, aber nicht von Seite ſeiner Gewalt, wie in den bisher angeführten Vorſtellungen, ſondern von Seite des Truges und der Verſtellung ſehen wir den Löwen in einer ſchon erwähnten mittelalterlichen Darſtellung der Ovidiſchen Fabel von Pyramus und Thisbe am Münſter zu Baſel[1]) und zwar in folgenden vier Momenten. 1) Pyramus findet den Löwen, 2) er ſchlägt auf den Löwen los, der Thisbes Gewand im Maule trägt, Thisbe ſitzt indeß auf einem nahen Baume, 3) Thisbe beklagt den todten Pyramus, 4) ſie ſtürzt ſich über ihn in das aus ſeinem Leibe hervorragende Schwert. Ohne Zweifel iſt das Thema dieſer Vorſtellungen im Sinne des Künſtlers, der ſie in der Kirche anordnete: wie der Löwe durch den täuſchenden Schein, den er hervorbringt, beide Liebenden ins Verderben ſtürzt, und es ſoll dadurch vor den Täuſchungen des Böſen gewarnt werden[2]).

Noch iſt jener Darſtellung des böſen Prinzipes im Gegenſatze zum Guten zu erwähnen, welche wir in den Füllungen der beiden Pforten der Nordſeite der Wechſelburger Kirche ſehen[3]). —

Links iſt ein Löwe und ein Drache, mit den Köpfen einander zugewendet, die ſich gegenſeitig mit einem Vorderfuße berühren; rechts ein Lamm, das ein Kreuz trägt, nach welchem es mit umgedrehten Kopfe hinſchaut. Drache und Löwe zuſammen verſinnlichen hier das Böſe, und wir ſehen hier gleichſam ebenſo den Teufel in ſymboliſcher Fülle, wie wir auch Chriſtus als Löwe und Lamm zugleich dargeſtellt fanden. Auch liegt nach der bereits angeführten Stelle des h. Auguſtinus jeder dieſer Darſtellungen des Böſen ein beſonderes Moment zu Grunde: „Leo propter impetum, draco propter insidias.“ Dieſe Trennung und Auseinanderhaltung beider feindlichen Gewalten finden wir auch in dem Siege des Lammes Chriſti über Löwe und Drache ausge-

---

[1]) Siehe Beſchreibung dieſes Münſters. Baſel 1842. S. 17 u. Piper I. Seite 407.

[2]) Piper a. a. O.

[3]) Puttrich I. Abth. I. Liefg. S. 14 u. 15. Abbild. Tf. 6.

sprochen, wovon später. Puttrich a. a. O. deutet den Drachen auf das Heidenthum, den Löwen auf den Stamm Juda und das Judenthum, als die Vorläufer des Lammes oder des Christenthums. Allein hier mangelt der Beweis, daß der Drache in der christlichen Symbolik speciell das Heidenthum vorstelle, auch ist die auf dem Bildwerke ausgesprochene Gemeinschaft zwischen dem Löwen und Drachen dieser Deutung geradezu entgegen, denn der Löwe als Stamm Juda ist das Vorbild Christi, eine dem Heidenthume feindliche Gewalt, die mit ihr nichts gemein hat. Wenn sich Puttrich zur Bestärkung seiner Meinung auf den Taufstein zu Merseburg beruft, dessen Fuß mit seinen chaotischen Thiergestalten das Heidenthum vorstellt, so mangelt auch hier der Beweis, und viel wahrscheinlicher sind in diesen Unthieren die durch das Propheten- und Christenthum besiegten teuflischen Gewalten überhaupt dargestellt, wozu freilich im christlichen Sinne auch das Heidenthum gehört.

IV.

Ein anderer Kreis von Kunstvorstellungen zeigt in Bezug auf die Worte des Psalm XC. V. 13: „Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem“ und als Vollendung und Spitze der bisher angeführten Kämpfe gegen den Bösen und dessen vollendete Ueberwindung und Knechtung, und zwar vorzüglich durch Christus, den Löwen vom Stamme Juda (contra leonem leo). Doch herrscht in diesen Darstellungen eine große Verschiedenheit und Abwechslung. Oft sind alle vier im Psalme angeführten Thiere als überwunden dargestellt, oft nur der Löwe und Drache, oft auch nur eines dieser Thiere allein.

So sehen wir auf einem italienischen Elfenbein aus dem 10. Jahrhunderte[1]) Christus als jugendliche unbärtige Gestalt, in der linken Hand ein Buch, mit der rechten segnend, um das

[1]) Gori, thesaurus vet. dyptich. III. p. 30 c. VII. Abbild. Taf. IV. und Didron, histoire de Dieu p. 304.

Haupt den Nimbus (jedoch ohne Kreuzbezeichnung) und mit nackten Füßen. Mit dem rechten tritt er auf den Löwen, mit dem linken auf den Drachen, während die beiden andern Psalm 90 angeführten Thiere, die Schlange und der Basilisk zur Seite und schon getödtet dargestellt sind. —

Noch mehr in Uebereinstimmung mit Psalm 90 ist eine Vorstellung in der Füllung des westlichen Portals der Kirche Notre-Dame zu Amiens[1]). Christus zertritt mit nackten Füßen den Löwen und Drachen, unterhalb dieser Thiere sind Schlange und Basilisk angebracht, wodurch also die im Psalme ausgesprochene unmittelbare Berührung Christi mit dem Löwen und Drachen und die mittelbare mit den beiden andern Thieren angedeutet erscheint.

Ohne diese letzteren Thiere sehen wir in der Füllung des südlichen Portals der Kirche Notre-Dame zu Chartres Christus mit nackten Füßen auf den Löwen und Drachen tretend[2]), ganz ähnlich wie auch auf den Nowgorod'schen Thüren[3]), wo Christus, aber als Weltrichter thronend und auf dem Regenbogen sitzend dargestellt ist, mit dem rechten Fuße auf den Löwen, mit dem linken auf einen geflügelten Drachen tretend, dessen Leib in einen emporstehenden Schlangenring endiget.

Auch die Füllung des Portals der byzantinischen Kirche zu Ilsen[4]) zeigt Christus, die Rechte segnend erhoben, in der Linken das aufgeschlagene Evangeliumbuch haltend; er tritt mit dem rechten Fuß auf den Kopf eines Löwen, mit dem linken auf den Kopf eines Drachen. Eine, dem Inhalte nach hieher gehörige, obgleich sehr sonderbare Darstellung zeigt die von Nicola Pisano verfertigte Kanzel zu Sienna[5]). Hier sieht man in den Vor-

---

[1]) Didron: Histoire de Dieu I. p. 305 und Nachtrag p. 606.

[2]) Didron p. 305.

[3]) Adelung: Die Korssunt'schen Thüren zu Nowgorod S. 36 und Abbild. Taf. 25.

[4]) Föhringer: Geschichtliche Denkmale in der Pfarrkirche zu Ilsen. Im Ober-Bayrischen Archiv. Jahrg. 1841. III. 141.

[5]) Förster: Beiträge zur neueren Kunstgeschichte. Leipz. 1835. S. 58.

ſtellungen zwiſchen den Reliefs Chriſtus auf Löwe und Hahn ſtehend, mit der Rechten ſegnend, in der Linken eine unbeſchriebene Schriftrolle haltend, aus der Seitenwunde ſproßt eine Arabeske, in welcher verſchiedene Heilige, z. B. der h. Franziskus, eingeflochten ſind. Darüber ſitzt ein Adler, nach welchem eine Hand aus den Wolken zeigt.

Blos den Drachen unter den nackten Füßen ſehen wir Chriſtus in der Portalfüllung des Mainzer Domes[1]). Auf einem Throne ſitzend erhebt er die Rechte zum Segnen, die Linke hält das Evangeliumbuch; unterhalb des Sitzes ſieht man den Kopf eines Adlers hervorſchauen.

Wie nun in allen dieſen Darſtellungen Chriſtus als Sieger über den Böſen thronend aufzufaſſen iſt, ſo liegt eine gleiche Bedeutung als Nachbildung vom Pſalm 90 auch der Mehrzahl jener Bildungen auf den mittelalterlichen Grabſteinen zu Grunde, auf welchen wir männliche und weibliche Figuren erblicken, die auf Löwe und Drache ſtehen. Da nämlich das Leben im chriſtlichen Sinne ein immerwährenden Kampf gegen feindliche Gewalten iſt[2]), welche nie ruhen, und die erſt im Tode als vollſtändig überwunden anzuſehen ſind, ſo faßte auch die Kunſt dieſen Gedanken auf, und ſtellte den Todten in vollkommener Ruhe und als Ueberwinder ſeiner irdiſchen Widerſacher dar.

Eine feſtſtehende Regel jedoch dürfen wir auch hier nicht ſuchen. Bald ſteht der Todte mit beiden Füßen blos auf einem

---

[1]) Wetter: Geſchichte und Beſchreibung des Domes zu Mainz 1835. S. 99. Anmerk. u. Müller: Beiträge zur deutſchen Kunſt und Geſchichtskunde 1. Jahrg. Seite 16. Abbild. Taf. 3. Müller's Bemerkung, daß der Adler in dieſer Vorſtellung eine Andeutung ſein könne auf den Evangeliſten Johannes, welcher im Eingange ſeines Evangeliums die Menſchwerdung des Gottesſohnes ausſpricht, dürfte auch auf die Vorſtellung des Adlers an der Kanzel von Siena Anwendung finden.

[2]) S. Augustinus Sermones de tempore, Sermo XLV. Editio 1516. fol. CCLV.

Löwen, bald mit jedem Fuße, häufig aber auch, wie wir bei den Darſtellungen Chriſti ſahen, mit einem Fuße und zwar dem rechten auf einem Löwen, mit dem Linken auf einem Drachen; an die Stelle dieſes Letzteren tritt zuweilen auch ein Hund, der wohl auch als ein böſes und überwundenes Prinzip aufzufaſſen iſt; nur wo Mann und Frau zugleich dargeſtellt ſind, und er auf dem Löwen, ſie auf dem Hunde ſteht, wie auch bei ſpätern Einzeldarſtellungen ſcheint es, daß man von dem ſonſt ausgeſprochenen Gedanken der Ueberwindung feindlicher Gewalten abgegangen ſei, und den Löwen allgemein als Symbol männlicher Stärke, den Hund als das Sinnbild weiblicher Treue aufgefaßt habe, eine Vorſtellungsart, welche ſofort durch das ganze Mittelalter gebräuchlich blieb[1]).

[1]) Beiſpiele hiervon in den Werken von Müller, Puttrich, Hefner, Heideloff, Dorſt, Vulpius u. ſ. w.

III. Der Löwe als Träger und Wächter des Heiligthums.

Der Gebrauch, Löwen an den Eingang heiliger Gebäude als Wächter zu ſtellen, ſchreibt man den Egyptern zu, und Ciampini [1]) gibt den hinreichenden Beweis dafür, daß bei dieſem Volke ſchon frühe der Glaube beſtand, daß der Löwe mit offenen Augen ſchlafe, daher er nicht ohne Bedeutung an die Tempelſchwelle geſtellt wurde. Ueberhaupt bildete ſich bei dieſem Thiere, das ſich genaueren Unterſuchungen und Beobachtungen entzog, nach und nach auch ſchon bei Griechen und Römern eine mit Wunderbarem und Außerordentlichem reich geſchmückte Geſchichte, die bald auch in die Myſtik der chriſtlichen Kunſt überging. Schon bei den Kirchenvätern der erſten Jahrhunderte finden wir Spuren des in den Phiſiologus niedergelegten Glaubens an die myſtiſche Eigenſchaft des Löwen, nur ſchon vor Epiphanes, dem Verfaſſer eines ſolchen Phiſiologus [2]) beſteht für den viel früheren Kirchenvater Origenes ein Phiſiologus, dem er ſeine Anſicht entnahm [3]). Schon von dieſem Zeitpunkte an war die fabelhafte Geſchichte des Löwen in allen Punkten völlig ausgebildet, und verbreitete ſich in Phiſiologen und den daraus hervorgegangenen zahlreichen Beſtiarien voll myſtiſcher Anſchauungen in den Glauben der Kirche, welchen Alcyat in folgendem Diſtichon ausgeſprochen [4]):

---

[1]) Vetera Monumenta I. p. 30 u. folg. und das Citat ex Horo Apolline lib. I. c. 19.

[2]) Eine Nachbildung dieſes Phiſiologus ſoll im Bestiaire de l'Arsenal erhalten ſein.

[3]) Siehe die S. 18. angeführte Stelle, ſo wie den weitern Nachweis für die gegebene Auffaſſung in Martin und Cahier Vitraux de Bourges S. 74—82.

[4]) Didron: Histoire de Dieu p. 58. Melanus: Historia imaginum sacrarum in 4° p. 185. Cyprien Robert: Université catholique

Est leo, sed custos, oculis quia dormit apertis
Templorum idcirco, ponitur ante foras.

Es iſt daher nicht ſowohl die bloße Nachahmung eines überkommenen Gebrauches, als vielmehr eine aufgenommene und weiter entwickelte Idee, welche wir an den chriſtlichen Bauwerken ausgeſprochen finden, beſonders zu einer Zeit, welche bis ins Kleinſte zu ſymboliſiren liebte, und welcher die ſichtbare und unſichtbare Kirche der Mittelpunkt des Lebens war.

Schon die Beſchreibung des Salomoniſchen Tempels erwähnt dieſes Löwenſchmuckes an den für den Tempel beſtimmten Geſtühlen [1]), wobei aber kaum dieſer ſymboliſche Glaube zu Grunde lag; ſehr häufig aber finden wir ihn an den Eingangspforten der romaniſchen und frühgothiſchen Kirchen (10.—13. Jahrhundert) und zwar ohne Ausnahme in allen chriſtlichen Ländern, die eine Baugeſchichte haben. Dabei ſind die Löwen gewöhnlich in liegender Stellung, entweder vor den Baſen, oder auf den Deckplatten der Säulen des Portals dargeſtellt, oft auch dienen ſie unmittelbar zu Trägern derſelben, indem ſich die Säule auf ihren Rücken aufſtützt, wobei aber zum Unterſchiede jener Löwen, welche unterdrückt und dienſtbar gemacht ſind, und daher ein böſes Prinzip in ſich faſſen, nur jene hereinzubeziehen ſind, welche weniger dem Drucke zu erliegen ſcheinen, und auch ſonſt in ruhigerer Haltung aufgefaßt ſind. In vielen Fällen möchte es aber bei der unbeholfenen Darſtellungsweiſe des frühen Mittelalters, ſchwer ſein zu entſcheiden, ob der gedrückte Löwe den Träger des Heiligthums, oder die beſiegte Gewalt des Böſen vorſtelle.

Auf eine erſchöpfende Aufzählung aller hieher gehörigen Kunſtdenkmale müſſen wir der Menge halber verzichten. In deutſchen Landen z. B. finden ſich Löwen an der Eingangs-

t. VI. p. 273: La porte centrale du temple était entourée de colonnes, posées sur des lions, figures de prêtres courageux et vigilants, car au moyen âge on croyait que cet animal dormait les yeux ouverts.

[1]) I. Könige 7. 28.

pforte des Domes zu Mainz [1]; auf den Thierſäulen des Steinfelderhofes zu Cöln (Ende des 12. Jahrh.) und der Kirchen St. Katharina (um 1214), St. Martin (nach 1200) und St. Cunibert (1225—1245); auch in der Vorhalle der Gereonskirche zu Cöln (um 1212) ſitzen Löwen auf Poſtamenten in den vier Ecken [2]; ebenſo treffen wir ſie an dem Portale der Schottenkirche zu Regensburg, an dem Vorbaue des Rieſenthors von St. Stephan in Wien [3], und am Portale der jetzt in Trümmern liegenden Kirche zu Gran in Ungarn [4].

Auch die Kirchen Frankreichs, beſonders der romaniſchen Periode, zeigen häufig dieſe Darſtellung. So ruhen am Portal der Kirche de Saint Gilles (Depart. du Nord) die Säulen auf Löwen [5]. — Die Mittelſäule der beiden Eingangspforten der Abtei Moiſſac (Ende des 12. Jahrh.) wird aus Löwen gebildet, die an dem Säulenſtamme aufkletternd vorgeſtellt ſind, der das in der Bogenfüllung angebrachte Relief, den thronenden Chriſtus trägt [6].

An dem Portal der Kirche der Abtei Morcaux (12. Jahrh.) ſieht man zur rechten Seite den Löwen, zur linken den Ochſen, und oberhalb zur Erklärung folgende zwei Verſe [7]:

---

[1]) Müller: Beiträge 1. Jahrg. Taf. III. Stieglitz: Ueber altdeutſche Baukunſt Taf. 18. In dem Aufſatze: Zur kirchlichen Symbolik in Romberg's Zeitſchrift für Baukunſt, Jahrg. 1846, S. 433, wird dieſem Löwen eine andere Bedeutung unterlegt. Die Lagerer ſind die typiſchen Stammeszeugen deſſen, über welchen der apokalyptiſche Ruf: Siehe, es hat überwunden der Löwe aus dem Stamme Juda! (Apokal. 5. 5) in aller Welt erſchallt, ein Ruf, den auch dieſes ſtumme Steinbild ſeit Jahrtauſenden vernehmen läßt. Siehe auch S. 449. —

[2]) Wetter: Dom zu Mainz. S. 99, Anmerk.

[3]) Primiſſer a. a. O.

[4]) Ungarns Vergangenheit und Gegenwart, 4. Heft.

[5]) Laborde: Mon. de la France. Paris 1836, II. pl. 126.

[6]) Laborde, II. pl. 146.

[7]) Mémoires de la Soc. des Antiq. de l'Ouest. Année 1844, p. 279.

Ut: Fuit: Introitus: Templi: Sic: Salomonis:
Sic: Est: Istius: In: Medio: Bovis: Atque: Leonis.

Auch an den Portalen der Kirchen zu Vienne in der Dauphinée (14—15. Jahrh.) [1]), zu Arles [2]) u. a. m. finden ſich ähnliche Darſtellungen.

Nicht ſeltener iſt dieſer Schmuck an den Kirchen Italiens, wo gewöhnlich der Thürbogen mit zwei auf Löwen ruhenden Säulen vortritt. Das älteſte Beiſpiel zeigt die Kapuzinerkirche zu Siponto (11. Jahrh. [3]), ferner ſehen wir ihn an der Domkirche von Parma (1280 [4]), an der Baſilica St. Zenone (10—12. Jahrh. [5]); an den Kirchen von Ancona (11.—12. Jahrh.), Siena (11.—12. Jahrh.), Padua, Ravenna [6]), Monza [7]) u. a.

---

[1]) Moyen âge monumental, pl. 149.

[2]) Aginc, Archit. pl. 45. n. 14.

[3]) Wetter a. a. O.

[4]) Hagen: Briefe in die Heimath, II. 34.

[5]) Hagen: II. 67.

[6]) Siehe die betreffenden Orte in Guenebault: Dictionnaire iconographique, Paris 1843, I. u. II. Eine eigene von der gegebenen abweichende Deutung wird dieſen Löwen-Darſtellungen auf dem archäologiſchen Congreſſe zu Poitiers gegeben. Mém. des Antiquaires de l'Ouest, année 1843, p. 423: M. Cousseau pense, que dans ces édifices la disposition particulière de ces colonnes qui rapelle le trône de Salomon, indique le siège sur lequel s'exerçait jadis le pouvoir de la jurisdiction pontificale: „inter leones." Eine ähnliche Meinung ſpricht Rumohr aus, bei Gelegenheit des mit Löwen geſchmückten Portals von Piſa. Förſter, Beiträge S. 30. Auch P. Selvatico in der angeführten Abhandlung S. 28 u. folg. bezieht dieſe Löwendarſtellungen auf den Streit zwiſchen Papſtthum und Kaiſerthum, der um 1054 begann, und erſt durch das Wormſer Concordat 1122 beigelegt wurde. Dieſe Deutungen ſcheinen uns zu gekünſtelt und unbegründet, als daß wir uns beſtimmt ſehen könnten, von der hier ausgeſprochenen Meinung abzugehen.

[7]) Das Stift Johannes des Täufers zu Monza. Regensburg 1840.

Nicht unmittelbar in der bisher angeführten Bedeutung, sondern eher als Symbole der Macht und Herrlichkeit, sind jene zwölf Löwen zu deuten, welche die Stufen des Thrones Salomos schmückten [1]), wie auch der Gebrauch, den Thron auf Löwen zu stellen, und damit zu zieren, auf vielen mittelalterlichen Darstellungen [2]), besonders aber auf Siegeln [3]) sich häufig findet. Wohl aber dürften wir auch die Salomonischen Löwen als Wächter des Heiligthums auffassen in jener Darstellung an dem großen Portale der Straßburger Cathedrale, welche außer Gott Vater und der h. Jungfrau mit dem Christuskinde auch den König Salomo zeigt, wie er auf seinem Throne sitzt, umgeben von den zwölf Löwen [4]).

---

[1]) II. Chron. 9. 17. 19. I. Reg. 10. 18.

[2]) So z. B. auf einem Elfenbeinschnitzwerk aus dem 9.—10. Jahrhundert, das einen König zeigt, der auf einem von vier Löwen gebildeten Throne sitzt. Lenoir: Monumens de la France, Paris 1828. pl. 11. Auch im Chor der Ambrosiuskirche zu Mailand steht noch ein alter einfacher Marmorsitz mit zwei Löwen auf den Armlehnen, für den Erzbischof. Hagen: Briefe in die Heimath. I. 292.

[3]) Gewöhnlich ist der Thronstuhl mit Löwenköpfen und Löwenfüßen versehen. So zeigen ihn die ältesten französischen, englischen und deutschen Siegel vom 11. bis ins 14. Jahrhundert (Trésor de numismatique, Sceaux des rois de France, pl. 3—5, pl, 7 u. 8). Daß diese Löwenköpfe nicht als Wächter symbolisch aufzufassen seien, beweiset unter Andern auch der Umstand, daß oft statt dieser auch Adler, wie auf dem Siegel Johann II. (pl. VIII. n. 4) und Drachenköpfe, wie auf dem Siegel Carl V. von Frankreich (pl. X. n. I.) vorkommen. Eben so wenig dürfte dem Gebrauch, welcher auf englischen Siegeln seit dem 13. Jahrh. (Sceaux des rois d'Anglettre pl. 4. n. 2 u. 3), auf französischen seit dem 14. Jahrh. vorkommt, und sich bis ins 18. erhielt (Sceaux de France, pl. 8, n. 4, pl. 10 n. 1), nämlich die Füße des Thronenden auf Löwen zu stellen, ein tieferer symbolischer Sinn zu Grunde liegen, als eben nur das Anzeichen der thronenden Macht.

[4]) Fiorillo: Gesch. der zeichnenden Künste in Deutschland, I. 362.

Auf ſpäteren Kunſtdarſtellungen, beſonders nach der Reformationszeit, tritt dieſe chriſtlich-ſymboliſche Auffaſſung des Löwen in den Hintergrund, und er behält größtentheils nur mehr den heraldiſchen Charakter[1]) oder wird im Reſtaurationszeitalter beſonders auf Medaillen und Grabdenkmälern im Sinne der antiken Kunſtauffaſſung gebraucht[2]). Nur in ſeltenen Fällen wird die chriſtlich-ſymboliſche Auffaſſung noch beibehalten. Eine ſolche Ausnahme macht eine Medaille auf Pabſt Sixtus V. vom Jahre 1586, deren Avers die heilige Bundeslade zeigt, auf welcher ein Löwe ſitzt, mit der Umſchrift: Vigilat sacri thesauri custos[3]). —

---

[1]) So dürften auch jene zwei Löwen, welche gleich Schildhaltern das von einem Oval eingeſchloſſene Relief der Maria mit dem Kinde an einem Hauſe zu Augsburg halten (Kallenbach, Album 3. Heft n. 77) kaum als Träger des Heiligthums zu deuten ſein.

[2]) So die Fortitudo an der Piſanerkanzel, eine kräftige nackte Geſtalt, einen jungen Löwen auf der Schulter, und mit einer Löwin, die an ihr aufſpringt, ſcherzend. Förſter: Beiträge zur neueren Kunſtgeſchichte. S. 31.

[3]) Trésor de Numism. Choix hist. de Méd. des Papes, pl. XVIII. n. 8. Tex. S. 21.

IV. Der Löwe in der chriſtlichen Legende.

Noch haben wir im Kurzen des Löwen in der chriſtlichen Legende, in welcher er eine bedeutende Rolle ſpielt, Erwähnung zu thun. Allein ſeine Bedeutung fällt entweder zuſammen mit einer der bisher angeführten, oder es wird in ſeiner Bewältigung oder Dienſtbarmachung für die Zwecke des Lebens nur ganz allgemein die Macht der Heiligung und des Glaubens über die rohe Gewalt der Natur erſichtlich gemacht. Nicht zu überſehen iſt es auch, daß in der Legende ein freieres Spiel der Phantaſie ſich geltend macht, wobei Manches der bildenden Willkür und dem Zufalle anheim fällt, und ſich nothwendiger Weiſe einer ſtrengen und völlig beſtimmten Deutung entzieht. Einige Beiſpiele von Kunſtdarſtellungen werden unſere Behauptung rechtfertigen.

Wenn wir z. B. auf den Glasgemälden den Kathedrale zu Bourges den h. Dionyſius in einem Löwenzwinger ſehen, im biſchöflichen Ornate, die Hände betend erhoben, und zu jeder Seite einen Löwen in ruhiger, faſt ehrerbietiger Stellung [1]), ſo werden wir wohl an die gleiche Stellung und Bedeutung Daniels in der Löwengrube erinnert; allein es ſcheint dennoch der Löwe hier kein für ſich beſtehendes Symbol, ſondern die Bedeutung deſſelben fällt vielmehr in die ganze Darſtellung; wir ſehen nämlich in ihr die Macht des Glaubens und des Chriſtenthums ausgeſprochen: das bloße Zeichen des Kreuzes, wie die Legenda aurea berichtet [2]), bannt die durch frühere Unbild und Hunger

---

[1]) Martin et Cahier: Vitraux de Bourges, pag. 253 u. pl. XII. B.

[2]) Jac. a Voragine: Legenda aurea recensuit Th. Graesse. Dresd. et Lips. 1846. S. 685: „ad bestias ferocissimas multo jejunio

zur Wuth entflammten Thiere von jenem zurück, der die Heiligung in seinem Busen trägt.

Ein gleicher Sinn liegt der Legende und Darstellung der seligen Gertrudis auf einem Grabmonumente in Altenburg[1]) zu Grunde. Sie rief den durch Zufall von seinen Banden losgerissenen Löwen im Namen Jesu zurück, „er kam auf diesen Ruf im schnellen Lauf zu der Dienerin des Herrn und streckte sich zu ihren Füßen hin." Auch in jener Darstellung auf einem Glasgemälde zu Bourges[2]), wo der Löwe dem ohnmächtigen Greise, dessen Bemühung, der verstorbenen Heiligen Maria Aegyptiaea ein Grab zu bereiten, an der Härte und dem Widerstande des Erdreichs scheitert, zu Hilfe eilt, und mit seinen Pfoten der Heiligen die Ruhestätte bereitet, liegt der Gedanke der Dienstbarmachung des Löwen für die Dienste der Kirche, ganz ähnlich, wie er auch der Träger und Wächter des Heiligthums ist.

Als Symbol der Einsamkeit hingegen und des Lebens in der Wüste treffen wir den Löwen auf vielen andern Kunstdarstellungen. Der h. Augustinus schon vergleicht den Propheten Daniel in der Löwengrube mit Christi Aufenthalt in der Wüste[3]) und in gleicher Weise wird jedem Heiligen, der die Fassung seines Geistes in der Abgeschiedenheit und Naturleere der Wüste zu erringen suchte, der treue Bewohner der Wüste, der Löwe, zur Seite gestellt. So bei den Heiligen Hieronymus, Markarius, Venantius u. s. w., wiewohl auch hier der Nebengedanke an die Gewalt und den Sieg des Glaubens über die bloße Naturgewalt nicht abgewiesen werden darf.

---

excitatas projicitur. Sed cum in eum impetuose currerent, signum crucis opposuit et mansuetissimas eas fecit."

[1]) Müller: Beiträge zur deutsch. Kunst und Geschichtskunde, 2. Jahrg. S. 48 u. Tfl. 18.

[2]) Martin u. Cahier a. a. O. pag. 249 u. planche XI. B. u. J. a. Voragine: Legenda aurea p. 249.

[3]) Sermones de tempore. Sermo LXV. B. in fine. Ausg. 1516.

Auf vielen Darſtellungen endlich iſt der Löwe kein ſymboliſches, ſondern bloß ein hiſtoriſches Attribut[1]); es ſoll durch ihn kein weiterer Gedanke vorgeſtellt, ſondern nur ein beſtimmter Akt aus dem Leben eines Heiligen, und zwar in den häufigſten Fällen ſeine Todesart ausgedrückt werden. So bei den Darſtellungen des Propheten Joel, der Heiligen Baſilius, Ignatius, Marcian, Pontianus u. ſ. w.

---

[1]) Alt H.: Die Heiligenbilder oder die bild. Kunſt und die theol. Wiſſenſchaft, Berl. 1845. S. 74, macht auf dieſem Unterſchied aufmerkſam, zieht aber vieles in das Bereich der hiſtoriſchen Attribute, was hier als Symbol und zwar mit gutem Grunde abgehandelt wurde. Ueber Attribute ſiehe weiter: Chriſtl. Kunſtſymbolik und Ikonographie. Frankf. a. M. 839. S. 121—123 und: Attribute der Heiligen. Hannver 1843, S. 111.

Inhalt.

	Seite
Ueber Thiersymbolik	1
I. Der Löwe als Symbol Christi	14
II. Der Löwe als Teufel	18
III. Der Löwe als Träger und Wächter des Heiligthums	35
IV. Der Löwe in der christlichen Legende	40